

徳川家茂の上洛・西上と錦絵—富士山イメージの転回点

〈静岡県富士山世界遺産センター 学芸課 課長 松島 仁〉

文久3年(1863)2月13日、十四代将軍徳川家茂は、朝廷からの要求に応じ公武一和を体現し攘夷実行を約するため、上洛の途につく。将軍の上洛は、三代徳川家光が寛永11年(1634)に行つて以来、229年ぶりのことだった。

家茂の上洛・西上をめぐっては、文久3年の上洛に取材した通称『御上洛東海道』と『東海道』、慶応元年(1865)の第二次長州征討のための西上にもとづく『末広五十三次』という大規模な揃物が出板され、三枚続も少なからず板行された。『御上洛東海道』『末広五十三次』ともに、歌川派絵師による寄合描きになり、多くの地本問屋が関与した。

先行研究によれば、『御上洛東海道』以下の家茂上洛錦絵群において将軍の姿を描写する場合、従来の慣例にならい源頼朝になぞらえ烏帽子姿で表す場合と、名所風景のなか実際の旅装に近い陣笠・陣羽織姿で表す場合に大別されるという(久住真也『王政復古 天皇と将軍の明治維新』講談社現代新書、2018年)。東照大権現こと徳川家康の武威を継ぐ将軍は、神に準ずる聖なる存在であり、歿後霊廟に納める御影を除きその姿が絵画化されることは基本的になかったが、上記錦絵群では将軍自身が画中に登場する。これは将軍をめぐるイメージ史上大きな

変革であった(とりわけジャック＝ルイ・ダヴィッドの「サン＝ベルナール峠を越えるボナパルト」を彷彿させる『末広五十三次』「藤川」〈月岡芳年画〉は、家茂の姿のみをクローズアップする点、画期的である)。

東海道物の体裁をとる家茂上洛錦絵群では、江戸から駿河の宿駅を中心に、富士山も描き込まれた。江戸城本丸御殿と西の丸御殿の中奥休息の間上段床の障壁画として配された富士山図にみられるように、富士山は将軍の身体と一体化し、その御威光を輝かせる政治的な装置として機能していた。家茂上洛錦絵群と軌を一にする万延元年(1860)遣米使節や文久元～2年遣欧使節が持参した外交贈答品(ディプロマティック・ギフト)としての掛幅群には、幕府側の指示により富士山図があえて含められ、“将軍の肖像”と



月岡芳年画 末広五十三次のうち藤川 当センター蔵

しての役割を担った。

一方、家茂上洛錦絵群では、将軍(江戸城)と富士山、鶴のイデオロギー的な習合^{しゅうごう}、さらに政治性^{がんにい}を含意した富士山^{きよくじつ}と旭日の合体など、新しいイメージの組合せが示され、つづく明治期以降にも慣用^{かんよう}された。そして重要なことは、それが政権による閉鎖的で排他的な営為ではなく、地本問屋や浮世絵最大流派の歌川派というマスメディアを結集して行われたことである。

徳川家茂上洛錦絵では、それまでのタブーを破り“国事の将軍”^{こくじ}としての家茂の姿が積極的に可視化^{かしか}されるなか、家茂の身体と富士山との結合が図られ、国事を担う新しい為政者^{いせいしや}のイメージが提示^{ていじ}された。そのなかで富士山には、御威光をいや増す役割ばかりではなく、家茂が運営していくべき新しい国家像^{とうえい}も投影されたのだろう。

徳川家茂の上洛を描いた錦絵群は、富士山イメージの転回点^{てんかいてん}に立っていた。

